VALENTIN TAŞCU

TEORIA RITMURILOR ÎN ARTĂ ŞI POEZIE

1. *Expunere de motive*

Generaţii întregi de poeţi şi de cititori de poezie au trăit sub obsesia versificaţiei, a prozodiei şi metricii. Aceasta s-a datorat, pe de-o parte, tradiţiei poeziei antice greco-latine, iar pe de altă parte, insistenţei unor instituţii academice şi a unor şcoli, curente academizante de a „îndruma” creaţia poetică spre modelele clasicizate şi sigure ale antichităţii. Bineînţeles, tendinţa secretă a celor preocupaţi mai mult de valoare decât de tehnică, deci a celor de calitate presimţită şi resimţită, a fost de a respinge canonizarea poeziei, de a o elibera de constrângeri străine spiritului ei. „Recursul la metodă” nu a fost decât formal, eventual tehnic, iar respectul faţă de canoane nu a generat valoare, ci doar stabilitate în aria „mediocrităţii aurite”. Iniţial, recanonizarea versului a avut darul de a disciplina oarecum poezia, de a oferi, mai cu seamă receptorilor ei, iluzia unui echilibru, iar creatorilor altă iluzie, aceea a distanţării de „vulgarităţile” de limbă şi expresie ale Evului Mediu (chiar şi de valoarea mai târziu înţeleasă a libertăţilor poeziei folclorice). Nici Eminescu însuşi n-a procedat altfel: a studiat versificaţia de tip antic (mărturie stau schemele sale prozodice rămase în *Caiete*), a aplicat-o impecabil (*Odă – în metru antic*), a scos practic poezia română din umbra amestecului de folclorism şi împrumut de aiurea, dar a revenit, conştient sau nu, dar mai degrabă voluntar, la valorile naturale ale poeziei populare, pe care le-a fructificat şi deplasat în aria marii poezii. La acest nivel, firescul elimină nefirescul, dar se conservă în egală măsură liniile de forţă ale creaţiei culte. Astfel se confirmă extrem de simpla, dar definitorie şi emblematică, şi pentru studiul nostru, „formulă”, citată de Roman Jakobson din „profesorul Brandt”: „Nu limba este aceea care e stăpâna poetului, ci poetul este stăpânul limbii”[1]. Când citim „poetul”, înţelegem desigur „poezia”, limba fiind formă (anorganică), în timp ce poetul/poezia este structură (organică). Altfel spus, creaţia autentică vine din interiorul fiinţei şi, eventual, se adaptează cerinţelor tehnice impuse de mediul limbii, dar nu se lasă dominată de ele. Exact în această stare s-a aflat dintotdeauna creaţia folclorică, pe nedrept amendată adesea de către teoreticienii versului, inhibaţi de şabloanele clasice şi de módele clasicizării. Ea şi-a văzut de drumul ei, eliberată de impunerile din afară, consacrată de efuziunile interioare şi cel mult

[1] Roman Jakobson, *Questions de poétique (sous la direction de Tzvetan Todorov)*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 40 (trad. n., ca peste tot, în continuare).

DACOROMANIA, serie nouă, XI–XII, 2006–2007, Cluj-Napoca, p. 207-234

orientată (din sine) spre necesităţile de limbă şi simţire ale comunităţii care a solicitat-o. Târziu, când a fost recunoscută ca atare, în efervescenţa renaşterilor romantice, s-a dovedit extrem de productivă şi s-a aşezat la baza întregii evoluţii poetice, până în ziua de azi.

Pornind de la cuvintele citate deloc întâmplător de Jakobson, vom considera creaţia şi mai ales produsul ei, poemul, drept un organism viu, cel mult dependent de fiinţa purtătoare a poetului, dar deseori independent şi în măsură a se reconstrui în funcţie de modificările succesive ale recepţiei şi percepţiei exterioare lui. Exemplară în acest sens este tot poezia populară, care nu a fost dată o dată pentru totdeauna, ci a evoluat perfecţionându-se, trăind aşadar (şi murind la un moment dat, aşa cum s-a întâmplat în culturile occidentale şi cum începe a se observa şi în spaţiul nostru, abia atunci fixându-se în forme inamovibile, tipărite). Tocmai de aceea nu vom putea fi de partea celor care, spre exemplu, resping varianta lui Alecsandri a *Mioriţei* (Adrian Fochi) pe temeiul că poetul a intervenit în forma şi lexicul baladei. Dacă tot s-a renunţat la nerozia că folclorul ar fi rodul unei „creaţii colective”, în favoarea ideii că este rezultatul unor creaţii succesive ale unor poeţi rămaşi în anonimat, atunci Alecsandri este doar unul dintre ultimii creatori ai baladei, atât doar că numele lui este cunoscut. Tot din această raţiune, vom considera că poezia populară este aceea pe care o primim noi azi, pentru că oricum nu avem cum o cunoaşte pe cea care exista, trăia în urmă cu secole sau milenii. Mai mult, prin tipărire, ea s-a despărţit aproape definitiv de muzică şi, în consecinţă, nu ne vom lăsa derutaţi de tonurile muzicale, care şi ele vor fi suportat modificări, permutări, substituiri chiar de-a lungul timpului (aşa cum se înţelege din studiile muzicologice ale unor Constantin Brăiloiu sau Tiberiu Alexandru). Vom lua drept bază de cercetare textele definitive, cu accentele lor fireşti, care în *acest* fel se vor transmite, şi nu aşa cum ne-am putea imagina că au fost acum un secol şi mai bine.

Fără îndoială că aderăm la grupul tot mai masiv de cercetători care neagă valabilitatea în actualitate a complicatei prozodii şi metrici clasice. De fapt, mai nimeni, şi încă de decenii, nu mai acceptă subjugarea poeziei la metafora eminesciană (deja tratată ca atare) a „iambilor suitori” sau a „săltăreţelor dactile”. *Esenţial pentru poezie considerăm a fi accentul, nu cel simplu, determinat de respiraţie, ci accentul forte, cel dublat sau triplat de conţinut şi sens, eliminând toate superficialităţile care aparţin mai mult grafiei decât vorbirii.*

Şi cum accentul este semnul decisiv al ritmului, ritmul şi valoarea sa complexă ne vor reţine atenţia. Alte elemente ale versificaţiei – rima, strofa, cezura, metrul în sine – ni se par de la bun început exterioare, facile şi prea instituţionalizate, deci neinterpretabile. Ele se supun doar unui examen formal şi statistic.

2. *În gândirea universală*

Deşi face parte nemijlocit din poezie, fiind sufletul şi materia sa esenţială, se pare că ritmul a beneficiat de mai multe definiţii decât poezia însăşi. Fiind considerat, mai cu seamă de filozofi, drept un element esenţial al fiinţării, drept o măsură (gr. *rhytmos* = măsură) a existenţei lumii în mişcare (dar chiar şi a materiei imobile), definirea ritmului are o istorie egală cu istoria omenirii

civilizate însăşi. De la vechile texte biblice sau chineze sau egiptene, trecând prin Aristotel, Pitagora, Platon, prin medievişti, romantici şi până la contemporanii cei mai sofisticaţi (românii Matila C. Ghyka, Pius Servien-Coculescu, marcaţi de numerologie sau matematici superioare neeuclidiene, sau profesorul de la Paris Henri Meschonnic, specializat în sociologia şi antropologia ritmului universal), definiţia ritmului a trecut de la simplu la complex (cea mai simplă fiind a lui Aristoxenos din Tarent: „Ritmul este o punere în ordine determinată de timpi”[2]), traversând absolut toate domeniile ştiinţelor (filologie, teorie literară, istorie, medicină, biologie, geologie, politologie, evident filozofie etc.). În ultimul secol problema ritmului a devenit atât de preocupantă, încât s-a simţit nevoia punerii ei în congrese internaţionale (primul având loc la Geneva, în 1926), iar bibliografia ei s-a mărit considerabil şi pe o paletă infinită a diversităţii de abordare. Sigur, nu intenţionăm nici măcar transcrierea cvasicompletă a acestei imense liste de titluri şi nici nu vom relua definiţiile în istoricitatea lor, ci ne vom rezuma a selecta mai cu seamă propunerile care interesează obiectul cercetării noastre, cele care ating cu precădere problema *organicităţii fenomenului ritmic*.

Un prim pas în procesul de multiplicare a noţiunii de ritm este făcut în cadrul şcolii numite *Ohrenphilologie*, în care s-a teoretizat că „versul nu există decât în măsura în care este sonor, intim legat de mişcarea generală a poeziei”[3]. Această idee pornea din considerarea ritmului din perspectiva muzicalităţii restrictive a poeziei. În jurul anilor ’90 ai secolului al XIX-lea, W. Wundt sau A. Potebnea, chiar dacă găseau ritmului un loc foarte modest în economia poeziei (primul considera, spre exemplu, ritmul doar ca „regularitate accentuală”), dădeau o primă lovitură convingerii străvechi că acesta ar aparţine structurilor statice[4].

Despărţirea ideii de ritm de aspectul ei strict formal vine odată cu dezvoltarea studiilor interdisciplinare. Era normal ca prima dintre ştiinţe care s-a aşezat în calea ritmului formal (rămas ca atare din Antichitate până dincolo de stingerea romantismului) să fie psihologia. Alonso Amado constată că primul care a pus ritmul în ordine psihologică, deci în mişcare organică, a fost germanul E. Meumann, care într-un studiu publicat într-o revistă din Leipzig („Philosophische Studien”), în 1894, cu titlul *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhytmus*, ajungea la concluzia că „ritmul este un proces mental prin care grupăm senzaţii de sunete în cadrul unui sistem de imagini dispuse pe baze temporale”[5]. Noutatea acestei aserţiuni simple stă tocmai în raportarea ritmului la un proces mai înalt decât cel de tip instinctual şi mecanic, aşa cum s-a considerat până şi în artele poetice din Evul Mediu târziu (Boileau), ca dat impus din exterior,

---

[2] Cf. Irina Petraş, *Teoria literaturii. Dicţionar-antologie*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996, p. 386.

[3] Iouri Tynianov, *Le vers lui-même. Problème de la langue du vers*, Paris, Union générale d’éditions, 1977, p. 51.

[4] *Ibidem*, p. 52.

[5] Apud Alonso Amado, *Materie şi formă în poezie*. Traducere de Angela Teodorescu-Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 300.

prin regulă inviolabilă. Tot din cartea lui Amado aflăm de opinia unui Franz Saran, care surprinde prin trecerea într-un teritoriu labil a unui element (ritmul) care l-ar fi obligat să-l supună unei analize mai riguroase, în conformitate cu faima sa de „teoretician riguros": „Ritm este acea organizare, plăcută ca atare, a unor elemente senzorial receptibile" (*Deutsche Verslehre*, München, 1907)[6]. În fine, bazându-se pe alte câteva constatări în sfera sensibilităţii controlate, ale unor Eduard Sievers sau M. K. Smith, emise în jurul anului 1900, Amado conchide similar în 1969, anul apariţiei operei sale în Spania (Editorial Gredos, Madrid): „Ritmul este de natură emoţională şi trebuie considerat înainte de toate înlăuntrul celui care-l produce, în producătorul lui. Dar ritmul nu este o simplă descărcare şi scurgere a emoţiei; este o structură. [...] ritmul este plăcerea de a organiza temporal elemente sensibile. Plăcerea de a crea o structură"[7]. Ne interesează mai mult ultima parte a definiţiei sale, asupra căreia autorul însuşi va insista pe parcursul lucrării. Dar până la formularea acestei definiţii, vizibil influenţată de structuralismul la modă în anii '60–'70, formaliştii ruşi, prin anii '30, au reuşit să scoată şi ei versificaţia din perimetrul formelor didactice şi să o replanteze tot într-o arie a formelor, dar de tip filozofic. Fructificând sugestiile celor amintiţi mai sus (Meumann, Wundt, Saran, Sievers), Iouri Tynianov, în 1923, punea accentul pe ceea ce Saran stabilea ca element de extensie a conceptului de ritm, al doilea dintr-o serie de nouă elemente: „dinamicul, adică progresia graduată a forţei (*Stärkeabstufungen*) observabilă într-o serie de sunete"[8]. Chiar dacă menţine, în mod explicabil, ritmul în aria metricii, el îl consideră drept o „regrupare dinamică a materialului verbal în conformitate cu o trăsătură accentuală"[9]. Analizând un poem de Puşkin (*Zboară lin zefirul*), Osip Brik constata, în 1927, că ritmul, deşi, strict formal, apare ca trohaic, judecat printr-un aşa numit „impuls ritmic", aparţinând desigur interiorităţii poetului, dar şi celei a receptorului sensibil, devine dactilic.

Prin acest concept sintagmatic autorul dizolvă concret capacitatea metricii tradiţionale de a analiza poezia[10]. În acelaşi mod proceda doi ani mai târziu Boris Tomaşevski, când spunea: „Câmpul ritmului nu este cel al *compunerii*: e câmpul sunetului real, nu cel artificial al scandării"[11]. Şi el va adera la ideea „impulsului ritmic", acesta fiind al treilea nivel de manifestare a versului, după cel al structurii sale individuale şi după cel al sistemului de relaţii în care versurile se pun între ele[12]. Când în 1927 publicase deja a sa *Teoria literaturii. Poetica*, nu avea la îndemână conceptul elaborat chiar în acel an de Osip Brik, dar intuise desprinderea poeziei de poetica normativă în direcţia poeticii funcţionale. Definiţia sa era mai

[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*, p. 301.
[8] Iouri Tynianov, *op. cit.*, p. 62.
[9] *Ibidem*, p. 63.
[10] Osip Brik, *Ritmo e sintassi*, în vol. *I formalisti russi. A cura di Tzvetan Todorov*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1968, p. 153-159.
[11] Boris Tomashevski, *Sul verso*, în vol. *I formalisti russi...*, p. 192.
[12] *Ibidem*, p. 201.

simplistă: „[...] în poezie ritmul este un moment determinant al construcţiei, iar în limitele ritmului sunt înglobate sensul şi expresia”[13]. Se observă clar cum, prin filtrul gramaticilor structurale, conturul noţiunii de ritm se dilată considerabil, atingând sfera semnificaţiei şi a expresivităţii.

Nu mai pare surprinzător că ritmul intră destul de repede şi în câmpul ştiinţelor matematice. Pionieratul aparţine unor cercetători de origine română. Matila C. Ghyka publica în 1931 şi în 1938 două opere fundamentale, în care ritmurile erau considerate în logica numerelor[14]. Pornind de la analogia etimologică din limba greacă *ritmos – aritmos* (= ritm – număr, derivate ambele din verbul *rhein* = „a curge”), savantul se va lansa într-o demonstraţie strălucitoare, ajungând pe calea numerelor la „secţiunea de aur” a operelor de artă (după teoria proporţiilor sculpturale şi arhitecturale lansată încă din Antichitatea greacă). Ceva mai târziu, în 1952, va relua această teorie, fără a neglija cercetările, realizate chiar mai înainte, de către Pius Servien (Piu-Şerban Coculescu). Astfel, după ce constată că asocierea etimologică amintită „subliniază caracterele comune ale numerelor şi ale ritmului ca flux monadic în geneza numerelor [...] şi ca flux dinamic cu repetiţii sau periodicităţi în cazul ritmului”[15], admite drept cea mai bună dintre toate definiţiile date ritmului de-a lungul epocilor pe aceea a lui Pius Servien din lucrarea *Les Rythmes comme introduction physique à l'Esthétique*, din 1930: „Ritmul este periodicitate percepută. El acţionează în măsura în care o asemenea periodicitate deformează în noi curgerea obişnuită a timpului. Astfel, orice fenomen periodic perceptibil simţurilor noastre se desprinde de mulţimea fenomenelor neregulate... pentru a acţiona singur asupra simţurilor noastre şi a le impresiona într-un fel cu totul disproporţionat faţă de intensitatea redusă a fiecărui element activ”[16]. Concluziile lui Pius Servien, reluate de Matila C. Ghyka, sunt dificil de urmărit şi de utilizat, din cauza limbajului specific matematic. Dar reţinem încă o precizare (demonstrată) a celui dintâi, tocmai pentru a lărgi prin aceasta sfera de acţiune a ritmului: „Noi admitem deci, în principiu, că ori de câte ori vorbim de ritmuri, percepem, mai mult sau mai puţin sigur, numere”[17].

Tot din aceeaşi raţiune, vom transcrie un citat aparţinând probabil unui medic, Ernest Lévy, care, la congresul amintit de la Geneva, emitea încă o acoladă de extensie a noţiunii de ritm: „[...] cele două modele de ritm, cel static şi dinamic sau, pentru a fi mai precişi, cadenţă statică sau metru, şi ritmul propriu-zis, dinamic, ne sunt oferite de două valuri fiziologice, cadenţa aproximativ stabilă a inimii

[13] Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*. Traducere de Leonida Teodorescu, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 138.

[14] Cf. Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pytagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, NRF, Gallimard, 1931 (2 vol.) şi *Essai sur le Rythme*, Paris, 1938.

[15] Matila C. Ghyka, *Filosofia şi mistica numărului*. Traducere de Dumitru Purnichescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 17.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*, p. 218.

omeneşti şi ritmul asimetric, dinamic, al respirației, legat indisolubil de sistemul afectiv"[18].

Cât despre Pius Servien, în a sa *Esthétique* (Paris, Payot, 1953), extinde problema ritmului până la marginile universului (ale infinitului, din punct de vedere matematic): „Problema ritmului, această urzeală ascunsă a poeziei, dirijează tot ceea ce este de ordin estetic, şi chiar tot ceea ce este viu. Această problemă nu poate fi pusă şi rezolvată, decât dacă o abordăm în toată amploarea şi în unitatea sa naturală"[19]. În această viziune globalizantă, era normal ca savantul să elimine din punctul de plecare argumentele prozodiei clasice, moştenite de secole de la gramaticienii înguşti, şi să ofere o definiție a ritmului lărgită pe dimensiunea relației secrete dintre matematică şi mistică (aşa cum a procedat şi Matila C. Ghyka): „La poarta de intrare a *Esteticii* mele, eu scriam acum şaptesprezece ani: «Cea mai de preț voluptate a oamenilor este perceperea, sub infinita varietate a lucrurilor, a raporturilor matematice simple. Devenită senzație, ea este artă; devenită concepte, ea este ştiință: nebuloasă rezolvabilă sau nu a aceluiaşi univers». Şi vom adăuga în particular, insistând asupra aceleiaşi idei: «Ritmul este periodicitate sesizată»; legând astfel în modul cel mai strâns posibil, în aceste două cuvinte, «periodicitate sesizată», pe de o parte caracterul de lege matematică, pe de altă parte faptul că nu este vorba de a-l observa dezvăluit, în timp ce este analizat; ci de a-l fi descoperit şi înțeles"[20].

Vom mai reveni asupra ideilor complexe ale celor doi români, dar până atunci vom semnala faptul, extrem de curios, că un mare poet, mistic de profesie, Paul Valéry, a scris o prefață la *Le Nombre d'or* şi că purta această carte (scrisă la Tescani, lângă Bacău, cu o dedicație către acest loc şi către stăpâna lui, principesa Maria Cantacuzino Rosetti Tescanu, viitoarea soție a lui George Enescu) tot timpul cu el, considerând-o „cartea sa de căpătâi". Lucrările în cauză n-au rămas sterile, ci, prin intermediul „esteticii informaționale" a lui Max Bense şi a grupului *Tel Quel,* au ajuns din nou în România, unde au proliferat sub conducerea profesorului Solomon Marcus[21], din perspectivă matematică şi semiotică, formându-se şi o „şcoală" în acest sens, dintre membrii căreia îi amintim doar pe cei care au avut preocupări de versificație: Mihai Dinu, Irina Gorun[22].

Respectând o oarecare ordine cronologică (imperfectă desigur) a acestei dezvoltări noționale, alături de tendința de scientizare excesivă dovedită mai sus, apare, în mod paradoxal (sau nu), o tendință contrară, de spulberare chiar a

[18] *Ibidem*, p. 214.

[19] Pius Servien, *Estetica. Muzică, pictură, poezie, ştiință*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1975, p. 106.

[20] *Ibidem*, p. 219.

[21] Cf. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1970 (publicată inițial în limba germană cu titlul *Matematische Poetik*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1973).

[22] Cf. *La Sémiotique formelle du folklore. Approche linguistico-mathématique*, sous la direction du professeur Solomon Marcus, Paris, Editions Klincksieck, Bucureşti, Editura Academiei, 1978.

reperelor ştiinţifice, prin intervenţia lui Johan Huizinga, cu al său *Homo ludens* (apărut în 1938). Nu este de fapt vorba despre o contrazicere de gen polemic, ci tocmai de o includere a fenomenului ritmului în încă o acoladă, şi ea surprinzătoare. Şi, la urma urmelor, teoria sa derivă chiar din relaţia matematică – mistică, substituind pur şi simplu primului termen ideea de joc: „Poezia [deci ritmul, n.n.], în funcţia ei originară, de factor al culturii timpurii, se naşte în joc şi ca joc. Este un joc sacru, dar în sacralitatea lui, acest joc rămâne totuşi fără încetare la hotarul veseliei, al glumei şi al divertismentului. Despre o satisfacere conştientă a nevoii de frumuseţe nu este încă, multă vreme, vorba. Această nevoie zace închisă, necunoscută, în trăirea actului sacru, care devine cuvânt în formă poetică şi este resimţit ca operă miraculoasă, ca beţie, ca extaz”[23].

Dacă Huizinga s-a „jucat”, fie şi pe înălţimile gândirii estetice, un cercetător foarte „serios”, Wolfgang Kayser (în 1948), nu mai poate ignora această experienţă. El, căutând originile versului, admite, chiar dacă sub un retoric semn de întrebare şi între paranteze, „provenienţa din dans, respectiv dintr-un mers festiv în ceremoniile religioase”[24]. Mai apoi se vede obligat să despartă net metrica de ritm, considerând că ele trebuie studiate separat, continuă prin a atribui ritmului proprietăţi magice, remarcă faptul că anumiţi poeţi au resimţit mai întâi ritmul ca o obsesie şi după aceea a venit versul (Valéry, Lamartine), oscilează în a-l clasifica între fenomenele naturale şi cele specific umane, aderă la implicaţia factorului timp (făcând referinţă obligatorie la Aristoxenos), acceptă substratul său senzorial, corelaţiile cu fiziologia inimii şi chiar legătura cu „firea omului”; caută, în fine, „laitmotive ritmice”, configuraţii ale ritmului şi, renunţând definitiv la orice organizare metrică a versurilor, denumeşte cu atribute naturale fie un „ritm curgător”, fie unul „torenţial”, fie unul „constructiv”, fie unul „dansant”[25]. Intenţionând să facă ştiinţă exactă, Wolgfang Kayser ajunge să descrie un univers, o fiinţă, care sunt ritmul, obligându-l la aceasta chiar apropierea ştiinţifică faţă de el.

La fel de interesant este modul cum un Northrop Frye (în 1957), analizând un vers din Shakespeare, după ce constată limpede compoziţia lui perfectă în pentametru iambic (*Ay, but to die and go we know not where*), ajunge să divagheze atât de departe de această evidenţă: „Dar ascultând versul cu foarte mare atenţie, mai putem deosebi şi un alt ritm, oracular, meditativ, neregulat, imprevizibil şi esenţialmente discontinuu, care rezultă din coincidenţele interne ale tiparului sonor”[26]. Fără a fi o definiţie propriu-zisă a ritmului, divagaţia sa convinge asupra unui spaţiu derutant, imposibil de controlat, în care ritmul se mişcă singur, oricât s-ar strădui cineva să-l constrângă la ordine.

---

[23] Johan Huizinga, *Homo ludens*. Traducere de H. R. Radian, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 200-201.

[24] Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*. Traducere de H. R. Radian, Bucureşti, Editura Univers, 1979, p. 123.

[25] *Ibidem*, p. 343-344.

[26] Northrop Frye, *Anatomia criticii*. Traducere în româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 340-341.

Ajunşi în acest punct de disoluţie totală a ideii de ritm, deci în imposibilitate tehnică de a-l defini restrictiv, pare bizară tendinţa lingviştilor profesionişti, pentru care avem tot respectul, de a readuce ritmul în arii restrânse. Roman Ingarden, structuralist de marcă, a încercat (în 1947) chiar să separe versul de ritm şi să reintroducă ritmul în seria formală a rimei, melodiei, considerate împreună ca fenomene fonetico-lexicale, înghesuindu-l între straturi de sunete, semnificaţii, obiecte reprezentate şi cel mult imagini[27]. Alt structuralist, I. M. Lotman, după ce neagă posibilitatea de măsurare a versului şi chiar şi ideea de repetare regulată a unor elemente la nivelul ritmului, dă el însuşi o definiţie, pe care o introduce prin diferenţierea categorică a ritmicităţii versului de ritmicitatea naturii: „Ritmicitatea versului este fie repetarea ciclică a unor elemente diferite în poziţii identice, făcută în scopul de a se asimila entităţi diferite sau a se dezvălui asemănătorul în divers, fie repetarea similarului cu scopul de a se dezvălui caracterul aparent al similitudinii, de a se stabili diferenţa în asemănător"[28]. Dincolo de caracterul obscur al acestei aserţiuni (tipărită în 1964), din care se resimte doar voinţa de limitare, n-am fi înţeles rostul ei, dacă autorul nu l-ar fi comunicat singur, mult mai scurt şi de această dată limpede: „Ritmul este în vers un element de diferenţiere semantică"[29]. Este evident, atât Ingarden, cât şi Lotman au năzuit să recupereze ritmul de pe căile sale aleatorii şi să-l sechestreze în cuşca incomodă a semanticii. Vom spune că acţiunea lor, ca şi a altor lingvişti, care cam văd totul prin unica lor grilă, este valabilă: ritmul parcurge, fără îndoială, şi spaţiul semanticii, ca şi pe cel al semioticii[30], dar nu rămâne definitiv acolo.

Interesantă este şi incursiunea pe care o face în aria ritmului profesorul ceh Josef Hrabák (în 1964). În studiile sale de versificaţie, asupra versului vechi ceh, dar şi asupra versului în general (autorul are studii chiar şi despre prozodia unor poeţi români), nu părăseşte linia didactică. Susţine astfel întregul de sine stătător al versului. Metrul îl înlocuieşte formal cu „impulsul metric", tocmai pentru a putea defini simplist ritmul: „Impulsul metric este condiţionat de repetarea sistematică în mai multe versuri a anumitor elemente sonore; această distribuire intenţionată a elementelor sonore (care se manifestă sub forma unor repetări) se numeşte *ritm*"[31]. Am fi renunţat să transcriem această elementară şi parţială definiţie, dacă ea nu s-ar fi îndreptat spre un alt domeniu de viaţă, care nici n-a prea fost observat de alţi cercetători. Autorul declară că nu poate explica cum a apărut ritmul în viaţa oamenilor, dar reia o fişă bibliografică valabilă: „După cum susţin cercetările

[27] Roman Ingarden, *Studii de estetică*. În româneşte de Olga Zaicik, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 33-37.

[28] I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*. În româneşte de Radu Nicolau, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 89-90.

[29] *Ibidem*, p. 90.

[30] Cf. Paul Miclău, *Semiotica lingvistică*, Timişoara, Editura Facla, 1977, p. 131-138.

[31] Josef Hrabák, *Introducere în teoria versificaţiei.* Traducere de Anca Irina Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 30.

contemporane, la originea acestuia s-ar fi aflat receptarea şi observarea realităţii obiective. Multe fenomene se produc în natură cu o anume regularitate [...]. Simţul ritmicităţii se creează în conştiinţa umană pe baza faptului că omul îşi dă seama de repetarea fenomenelor şi, trăind această repetare, ajunge la tendinţa spre dăinuire”[32]. Împarte apoi, gospodăreşte, ritmurile în două categorii, „exogene”, exterioare şi deci necondiţionate şi neinfluenţabile (cum ar fi ritmul inimii), şi „endogene”, adică interioare: „Ritmurile endogene corespund reflexelor condiţionate, cu alte cuvinte sunt create pe baza unor legături temporare. Ritmuri condiţionate pot deveni orice fel de impulsuri venite din exterior care se repetă regulat. Când le percepe, organismul are tendinţa de a crea stereotipii. Din această categorie face parte şi ritmul versului. Ritmul devine o parte componentă a artei atunci când omul stilizează regularitatea anumitor procese într-un anumit fel (prin mişcări în cazul dansului, prin sunete în muzică, cântec şi versuri). Este vorba, bineînţeles, de rezultatul unei evoluţii îndelungate, ale cărei origini se pierd în cele mai vechi perioade ale societăţii umane. Iniţial ritmul a fost strâns legat de munca în colectiv, întrucât ritmicitatea mişcărilor ajuta la o mai bună coordonare a mişcărilor. În procesul muncii trebuie să căutăm şi embrionul versului”[33]. Epurarea de mistică, de orice magie, de subiectivism (considerate ca elemente ale concepţiei „idealiste” cu privire la ritm), ne duce cu gândul la o anume implicare a ideologiei politice de tip materialist-dialectic. E clar că această teorie constrictivă a funcţionat perfect în epocă, în spaţiul dominat de acea ideologie. Nu putem nega valabilitatea ei strict limitativă şi funcţionalitatea ei în anumite scopuri şi o semnalăm, iată, pentru că dovedeşte ingerinţa ritmului în structurile politicului (chiar dacă, în realitate, politicul este cel care produce această imixtiune). Nu este de neglijat nici intrarea timidă în spaţiul sociologiei.

Sigur că este greu de stăpânit un asemenea conglomerat de opinii şi de orientări. Nici n-am amintit de insistenţa muzicologilor de a atrage ritmul în aria lor exclusivă de preocupare. Prevalându-se de ritmul obligatoriu al melosului, ei nici c-ar mai accepta o altă perspectivă, decât cea muzicală, pentru stăpânirea ritmului. O sinteză a tuturor acestor dispute, care nici nu au avut cum să se vadă faţă în faţă, date fiind distanţele în timp (milenii) şi în spaţiu (univers) în care s-au desfăşurat, pare o utopie. În 1982, apărea totuşi la mica editură Verdier din Lagrasse – Paris un impresionat tom de peste 700 de pagini, aparţinând profesorului de la Universitatea Paris VIII-ème, Henri Meschonnic, intitulat *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.* Precedat de alte câteva studii de poetică şi dublat de o experienţă poetică proprie, tomul în cauză aspiră la o astfel de sinteză. Bineînţeles, formula magică salvatoare pentru o asemenea întreprindere hazardată ar fi fost una inelegantă, dar uzitată adesea: despre problema în cauză s-a spus totul, dar în realitate nimic. Autorul n-a pronunţat aşa ceva, dar se subînţelege că era tentat s-o

[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*, p. 30-31.

facă, din cele două propoziţii cu care cartea începe şi se sfârşeşte: „Teoria ritmului este politică”[34] şi „Ritmul este utopia sensului”[35]. Când încearcă să parcurgă aproape toate definiţiile date ritmului, inclusiv pe cele din diversele dicţionare universale, pune drept motto al capitolului respectiv un straniu cuvânt al lui Paul Valéry: „Acest cuvânt «ritm» nu-mi este prea clar. Nici nu-l folosesc vreodată”[36]. De altfel, din parcurgerea definiţiilor din mari lucrări enciclopedice (Littré, Robert, Larousse, Encyclopaedia Universalis, Encyclopaedia Britannica, Brockhaus Enzyklopädie, Kratkaja Literaturnaja Enciklopedja, Enciclopedia filosofica etc.) se vede clar că ele nu au nimic comun cu conţinutul noţiunii, ci doar cu forma ei. De reţinut că majoritatea acestor dicţionare leagă ritmul de ideea de periodicitate. Alăturând acestor definiţii didactice reflexiile unor poeţi pe aceeaşi temă, diferenţele se dovedesc a fi imense. Iată, Valéry, spre exemplu, în lucrarea sa *Questions de poésie,* din 1935, nu face altceva decât să despartă ritmul de periodicitate. Henri Bergson scoate chiar ritmul din sfera limbajului (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), afirmând că ritmul nu este un element fonic, ci este chiar „uitarea cuvintelor”. Strădaniile creatorilor s-au îndreptat în permanenţă spre dizolvarea a ceea ce postulase Aristotel în *Poetica* sa, adică includerea metrului în fiinţa (nenumită astfel, bineînţeles) ritmului. În ciuda teoreticienilor academizanţi (Maurice Grammont, Jirmunski, Thompson sau chiar I. A. Richards ş.a.) tot mai des s-au impus voci care delimitau net metrul de ritm, cum ar fi Seymour Chatman, Samuel Coleridge sau Andrei Belîi.

Teza fundamentală a disputei, de partea celor din urmă, era că metrul este o formă secundară de ritm, aparţinând limbajului şi formelor exterioare, atâta timp cât ritmul este independent chiar şi de limbaj, aparţinând formelor interioare şi devansând chiar şi poezia în sine.

Mişcându-se cu discreţie, dar şi cu siguranţă între aceste opinii diverse şi contrare, Meschonnic evită să dea o definiţie proprie a ritmului. Când spune, ca o concluzie, că „ritmul nu se poate reduce la semn” şi că „este mai mult decât ceva pentru auz”[37], el scapă de „tentaţia definirii” şi preferă să vorbească despre „critica ritmului” ca fenomen, deducând foarte scurt şi definitoriu: „Ritmul, ca valoare, şi făcând parte integrantă din valoare, organizează discursul”[38]. De altfel, cam cu acest impuls începe cartea sa, fără a lăsa impresia că tinde spre o definiţie: „Mult mai aproape de valoare decât de semnificaţie, ritmul instalează un fel de receptivitate, un anume mod de înţelegere, care se interpune greşelii curente a comprehensiunii, aceea a semnului – raţionalitatea identificării identice cu raţiunea”[39]. Pe această direcţie ne stabilim şi în cercetarea noastră asupra ritmului poeziei populare româneşti.

---

[34] Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse–Paris, Verdier, 1982, p. 9.

[35] *Ibidem*, coperta a IV-a.

[36] *Ibidem*, p. 149.

[37] *Ibidem*, p. 705.

[38] *Ibidem*.

[39] *Ibidem*, p. 83.

3. *În gândirea românească*

Cu toate că studiile specializate de versificaţie au apărut cu precădere în ultimele două-trei decenii, preocuparea pentru descifrarea tainelor versului românesc este veche. În esenţă, opiniile scriitorilor şi ale teoreticienilor români urmează aceeaşi traiectorie cu a celor de aiurea. Balansarea între credinţa în permanenţa versului de tip antic, bazat pe cantitatea silabelor, şi nevoia practică de desprindere din această „obsesie" determină aceeaşi polemică nedeclarată între părţi ca în Franţa, Spania, Germania sau Rusia. Chiar dacă istoria acestor dispute nu relevă cine ştie ce acte creatoare, ele fiind în general influenţate de tot ce s-a scris în alte părţi, consemnarea ei, nu doar din succesiunea de cărţi, ci şi din paginile revistelor, conferă un tablou interesant, în măsură să furnizeze detalii privind specificul versificaţiei româneşti. Desigur, ne oprim cu precădere asupra problemelor ritmului, deşi există studii solide consacrate şi altor elemente de versificaţie, cum ar fi aliteraţia (Ovid Densusianu, Em. Haivas), rima, metrul în sine, cezura, ingambamentul etc.

Cronicarul Miron Costin este socotit iniţiatorul acestor preocupări, deoarece în prefaţa la poemul filozofic *Viaţa lumii* (secolul al XVII-lea) a realizat un mic tratat de versificaţie, care, după Nicolae Cartojan, este „primul de acest fel din literatura noastră"[40]. Aici sunt definite, într-o terminologie de împrumut, unele dintre elementele versificaţiei, printre care măsura, rima şi hiatul. N. Cartojan consideră că între aceste observaţii nu apare problema ritmului, dar N. I. Apostolescu şi V. A. Urechiă sesizează că este totuşi definit, într-o arie mai largă, pe seama prozei poetice sau a frazării textelor bisericeşti. Termenul utilizat de cronicar este cel grecesc (*ritmos*), iar pe baza acestuia Apostolescu constată: „Acelaşi termen, care în latină înseamnă *numerus,* este folosit de Joachim du Bellay în 1550 în manifestul Pleiadei, *Defence et illustration de la langue française.* Acest termen este propriu şi versului, şi prozei"[41]. Este de semnalat că Miron Costin, vorbind despre *„tărăgănare şi scurtare"*, se declară adeptul principiului clasic al cantităţii silabice, undeva şi sub influenţa versului polonez, care-i era bine cunoscut. O altă încercare de acest fel aparţine călugărului Macarie, care în *Gramatica* sa (cca 1769–1774) dedică o parte (a treia) „meşteşugului celui făcătoriu de stihuri a poeticei". La un secol distanţă de Miron Costin, Macarie punea încă semnul egalităţii între versificaţia latină şi cea românească, clasificând vocalele în lungi, scurte şi comune[42]. Tot ca pe o parte a gramaticii studiază versificaţia Ianache (Ienăchiţă) Văcărescu, în lucrarea sa *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor şi orânduielelor gramaticii româneşti* (Râmnic, 1787). Foarte ferm în a susţine regulile prozodiei greco-latine, el le încalcă fără să-şi dea seama în chiar puţinele lui alcătuiri poetice.

---

[40] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I, Bucureşti, 1940, p. 171.

[41] N. I. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion éditeur, 1909, p. 34.

[42] Apud N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 69.

Cel dintâi studiu aparte dedicat versificației românești aparține lui Costache Conachi (1778–1849), de la care a rămas un manuscris cu titlul *Meşteşugul stihurilor româneşti* [43], în şapte capitole. Aici poetul defineşte silaba, ocsia sau tonos, stihurghia, slovele glăsuitoare şi neglăsuitoare, noima sau tâlcul, macroschilia sau lungirea picioarelor. Dă chiar şi o definiție a versului: „Aceea ce noi numim un stih nu este altceva decât şiruri de cuvinte tot cu o seamă de silabe, tot cu un fel de ocsie şi tot într-un fel potrivite la sfârşit"[44]. Până la constituirea versificației româneşti ca o ramură distinctă a teoriei literaturii mai sunt de semnalat scurtele observații de prozodie ale lui Ion Alexi[45] şi ale lui Iordache Golescu[46], nesemnificative, de altfel.

N. I. Apostolescu îl numeşte pe G. Săulescu drept „primul teoretician al versificației române moderne"[47]. Din păcate, însă, scrierea sa din 1830, *Prosodia limbei româneşti*, s-a pierdut. Au rămas doar nişte extrase efectuate de N. Pauletti, păstrate în manuscris[48] cu titlul *Anotații scoase din Prosodia limbei românesci*, datate în martie 1839. Din aceste note ale lui Pauletti deducem o concepție destul de modernă asupra structurii versului, ținându-se cont în primul rând de detaşarea lui Săulescu de canoanele versificației antice şi de analiza pe teren românesc a principalelor elemente de versificație.

Odată cu apariția primelor periodice de cultură din Țările Române, discuțiile despre vers se precipită şi capătă chiar şi un caracter polemic. O primă dispută are loc între Gheorghe Asachi şi Ion Heliade-Rădulescu. Răspunsul pe care-l dă cel din urmă, în articolul *Un răspuns. Despre metru*, publicat în „Curierul de ambe sexe", periodul II (1835–1840), aduce unele noutăți în tratarea problemei, chiar dacă la modul contradictoriu, atât de propriu autorului. Pe de o parte, susține limpede că „Românii n-au avut alte metre, decât mai întâi pe cele vechi ale moşilor lor, şi mai la urmă pe cele din cântecele naționale"[49], iar pe de altă parte, crede încă în organizarea ritmului poetic prin succesiunea silabelor lungi şi scurte. În sfârşit, pronunță o adevărată lege a versificației româneşti, valabilă şi astăzi, privind mobilitatea accentelor pentru cuvintele limbii române: „Ba încă atât e urechea românului nesuferitoare de odorogirea versului, încât la multe întâmplări jărtfeşte pronunția unei vorbe şi o accentuează aiurea, ca să meargă tactul versului"[50]. În ampla sa lucrare *Cursu de poesie generale* , în cap. *Versificatio*, Ion Heliade-Rădulescu face mai mult o analiză cantitativă a posibilităților de versificare în limba română, regresând însă în ceea ce priveşte îndrăzneala ideilor. Încercarea de

[43] Ms. Acad. Rom. nr. 137, foile 3-22.

[44] Apud D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Bucureşti, 1938, p. 384.

[45] Ion Alexi, *Gramatica Daco-Romana sive Valachica*, Viena, 1826.

[46] I. Golescu, *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticeşti*, 1840, partea a IV-a.

[47] N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 84.

[48] Ms. Acad. Rom., nr. 463.

[49] I. Eliade, *Răspuns. Despre metru*, în „Curierul de ambe sexe", periodul II (1838–1840), a doua ediție, p. 279; publicat şi în „Curierul românesc", 1839, p. 558-562.

[50] *Ibidem*.

„scientizare", sub influenţa teoriilor italiene, îl conduce pe autor pe drumurile aride ale modelelor antice. Îl domină în acelaşi timp alăturarea ritmicii muzicale şi decretează restrictiv: „Când însă poetul voieşte a-şi cânta creaţiunile sale, atunci este nevoit a ţine, ca şi în muzică, o măsură sau un tact, şi iată începutul metricii sau al versului" sau: „Versificaţia dar, nu este poezie, nu este esenţa unui ideal, ci o formă metrică, în care se coprind regulele de muzică prin care se pot face versurile ca să fie în adevăr versuri" sau şi mai net: „Versul dar fiind o cântare, fără măsură nu poate fi vers şi nici însuşi [sic!] proza"[51].

De o surprinzătoare intuiţie sunt în schimb observaţiile, chiar dacă nepretenţioase ca formă de exprimare, vehiculate în suplimentul transilvan „Foaie pentru minte, inimă şi literatură". Printre altele, Andrei Mureşanu pronunţa cea mai categorică detaşare de până acum a versului românesc de cel antic: „În poezie ne-am depărtat cu totul de străbunii noştri romani şi elini; căci versurile noastre până acum sunt partea cea mai mare cădinţe [ritm, n.n.] şi rime, care străbunilor noştri le-au fost necunoscute"[52]. Mai semnalăm că la Andrei Mureşanu apare pentru prima dată o definiţie corectă a versului alb. Ideile îi aparţin în egală măsură lui George Bariţ, care afirma nu mai puţin categoric: „Sistema nu suferă că să vi se spuie măcar atâta că regulele cantităţilor latine nu se mai pot aplica la nicio limbă vie, că limbile romanice, măcar că şi ele au silabe lungi, scurte şi unele comune, totuşi suferă metru anevoie, adecă limbile acestea nu le încape veşmântul cel strâmt, ostăşesc al anticei poezii clasice; că altele pot fi licenţele poetice în limbile noastre şi cu totul altele au fost la elini şi romani"[53]. Şi tot el decretează caracterul propriu, autohton al versificaţiei româneşti: „Regulele practice pentru poezia noastră se cuprind în sânul limbei şi nu este prea greu a le descoperi"[54].

Mai toţi autorii amintiţi până în prezent s-au ocupat, mai mult sau mai puţin insistent, de ritm, metru, măsură, rimă, eliziune, de regulă din raţiuni practice, de analiză imediată a unor texte sau fenomene literare. Aprecierile lor, de obicei de inspiraţie livrescă, didactică, sunt doar de natură constatativă şi nu diferă prea mult de la unul la altul. Primul manual propriu-zis de versificaţie, în care toate aceste observaţii de până acum sunt grupate, clasificate şi definite, îl datorăm lui Timotei Cipariu: *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, apărută în 1860; este o carte de erudiţie şi poate de aceea are momente de reţinere faţă de îndrăznelile unor Bariţ sau Mureşanu. Rigoarea îl obligă să echilibreze opiniile, dar, chiar pe acest temei, îşi permite intuiţii novatoare, mai cu seamă în ceea ce priveşte caracterul specific al poeziei române. Demnă de reţinut este o observaţie cel puţin curioasă pentru acea vreme, dar care s-a confirmat în timp, chiar de către cercetători străini

[51] I. Heliade-Rădulescu, *Cursu de poesie generale*, Bucureşti, Tipographia Lucrătorilor Asociaţi, 1868, p. LIX–LX.

[52] Andrei Mureşanu, *Câteva reflexii asupra poeziei noastre*, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 1844, nr. 26, p. 203.

[53] George Bariţ, *Un discurs asupra versificaţiei noastre*, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 1845, nr. 14, p. 110.

[54] *Ibidem*.

de faimă: „Românii au limbă, nu numai că au, ci şi au una frumoasă, melodică şi ca născută pentru poezie”[55]. Afirmația conține un orgoliu secret, dar dovedit ulterior prin analize fonetice specializate. Diversitatea mult lărgită a sistemului vocalic-consonantic al limbii române depăşeşte adesea capacitatea altor limbi, chiar mai evoluate, de a fi expresive în sine, nu doar prin intermediul sensurilor. Tot el explică însă de ce limba românească nu s-a impus între celelalte limbi poetice, arătând că ea „e sălbăticită cu elementele străine” „şi e sărăcită prin starea socială care a desprins-o pentru multă vreme de literatură”[56]. Probabil că recurgerea la elementele de prozodie antică s-a dorit a fi un impuls de cultivare a limbii, tocmai pentru a-i reda nobleţile înnăscute. Astfel, Cipariu se ocupă de metru, pe care-l clasifică după mai multe criterii, dar alături de „metrul prozodic” practicat de greci şi de romani şi bazat pe silabe scurte şi lungi (cantitatea, respectiv „câtitatea”, după expresia sa), determinat fiind de „timpul de pronunțare”, el aşază „metrul tonic”, propriu Evului Mediu, bazat pe silabe „înalte (ascuțite)” şi „plecate (grele)” şi determinat de „spațiul de pronunțare (urcare sau coborâre)”[57]. Această punere în relație a metrului (respectiv ritmului) cu spațiul ni se pare a fi de o previziune surprinzătoare, Cipariu ajungând mult mai devreme la ideea corporalității versului decât teoreticienii altor limbi poetice. Cu oarecare timiditate, el se întreabă asupra unei dileme de versificație, care va revoluționa abia peste un secol concepția asupra valorii ritmului în general şi în poezie în special: „Oare nu cumva la unele popoare chiar prozodia s-a acomodat după intonare, nu tonul după câtătate? Nouă ni se pare părerea mai din urmă mai adevărată”[58]. De reținut că Timotei Cipariu face deja o distincție valorică între tonul (accentul) principal şi cel secundar, ceea ce iarăşi deschide o perspectivă interesantă de judecare a versului. Faptul că în continuare autorul transcrie tipurile de metru conform denominației clasice este o chestiune de erudiție şi de nevoie pedagogică. Această terminologie era necesară tocmai pentru a pune teoria literară românească pe o bază de exprimare şi interpretare ştiințifică.

Facem observația că, iată, în două reviste din două regiuni diferite, se impun un fel de şcoli de interpretare, fiecare cu personalitatea ei şi cu câte un mentor (Heliade-Rădulescu, Barit). Pe lângă revista „Albina Pindului”, apare o a treia grupare, inițiată de D. Bolintineanu, unul dintre cei mai buni cunoscători ai teoriei versului din acea vreme, la care aderă un Gr. H. Grandea sau un D. Wucici. Mentorul lansează cadrul de discuție, tratând un subiect precum *Poezia română în trecut*, pornind de la ideea adecvării formei la conținut, prin prisma regulilor de versificație[59]. Este suprinzătoare o asemenea propunere la un poet care, se ştie, a scris una dintre cele mai riguroase poezii din punctul de vedere al prozodiei, minimalizându-şi prin aceasta opera. Ideile sale au proliferat însă, spre exemplu în studiul intitulat *Versificația română*, semnat de Grigore Haralamb Grandea. Şi

[55] Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică şi versificațiune*, Tiparul Seminarului Blaj, 1860, p. 75.

[56] *Ibidem*.

[57] *Ibidem*, p. 98-102.

[58] *Ibidem*, p. 110.

[59] Cf. D. Bolintineanu, *Poezia română în trecut*, în „Albina Pindului”, an. I, 1868, nr. 4, 5, 6, 8.

acest autor trăieşte o contradicţie constructivă: deşi se referă la o anume cantitate a silabelor (lungi şi scurte), el nu reuşeşte s-o probeze, o pune în legătură cu accentul tonal, excluzând-o deci[60]. O obseravţie remarcabilă pe care o face însă este aceea privind varietatea formelor de accentuare în vers: „accentuarea vocalelor în limba română este foarte variată”[61]. Personalitatea lui Bolintineanu este invocată şi de către D. Wucici în studiul său *Despre hiat*. Hiatul, această licenţă poetică extrem de comentată de poeţii de pretutindeni ai secolului XX şi studiată la toate nivelurile teoriei versului, este condamnat de Wucici, tocmai pentru că Bolintineanu l-a proscris, excluzându-l din poezia românească, cu o singură excepţie (deşi în alte limbi el este chiar evidenţiat). Wucici îşi dă însă seama de dificultatea de a evita în cvasitotalitate hiatul şi propune: „Prin urmare ar fi fost de dorit ca, o dată cu represia utilă a acestei licenţe, să se fi excepţiat mai multe cazuri unde contracţia vocalelor ce-l urmează este imposibilă”[62].

Exact cum s-a întâmplat în toate literaturile europene, la fiece evadare teoretică din perimetrul strict al clasicităţii prozodice, au apărut contrareacţii menite să readucă pe cei îndrăzneţi la linia stabilă şi verificată în produse poetice garantate. Astfel, un V. Bumbacu realizează, în plină perioadă de încercare de desprindere din haina strâmtă a prozodiei antice, un studiu savant despre *Teoria esametrului*, chiar în paginile revistei patronate de Bolintineanu, în care îşi explică intenţia: „Observând cum că unii poeţi încearcă a introduce versul esametric şi în poezia română, credem că n-ar strica o desfăşurare a regulelor esametrice, cu atât mai vârtos deoarece văzui că esametrele ce le-am cetit până acum în limba română nu sunt făcute după regulele cerute”[63]. Imediat, de partea cealaltă apare un A. D. Xenopol, cu o opinie foare liberală. Tipărind în „Convorbiri literare” nişte *Încercări asupra versului românesc*, autorul face mai întâi o trimitere şocantă la poezia populară (asupra căreia vom reveni), iar mai apoi se abate fără ezitare de la orice regulă antecedentă: „Armonia poetică pentru noile popoare nu se mai află în înşiruirea ritmică a vorbelor, ci în rimă, prin urmare în consonanţa fonetică a sfârşitului versurilor, unită cu o oarecare armonie generală, răspândită în vers printr-un sistem de accente”[64]. Dacă pentru prima parte a aserţiunii autorul a fost criticat, şi pe drept, a doua parte este o observaţie remarcabilă.

La „Literatorul” lui Alexandru Macedonski teoria versificaţiei a constituit o preocupare permanentă, nu numai pentru conducătorul revistei, dar şi pentru unii dintre colaboratorii fideli, cum ar fi Bonifaciu Florescu. În seria sa de articole privind arta versurilor (titlu de rubrică: *Curs de analiză critică*), Macedonski a încercat o parcurgere integrală a problemelor de versificaţie. Vorbind despre eliziune, impietare, umplutură, cezură, verslibrism etc., poetul a dat definiţii dintre

[60] Cf. Gr. H. Grandea, *Versificaţia română*, în „Albina Pindului”, an. II, 1869, p. 1-2.

[61] *Ibidem*, p. 1.

[62] D. Wucici, *Despre hiat*, în „Albina Pindului”, an. I, 1868, nr. 9.

[63] V. Bumbacu, *Teoria esametrului*, în „Albina Pindului”, an. II, 1869, p. 389.

[64] A. D. Xenopol, *Încercări asupra versului român*, în „Convorbiri literare”, an. IX, 1875, nr. 3, p. 128-129.

cele mai bune, exemplificând, în acelaşi timp, cu versuri din poezia contemporană lui şi, în special, conform orgoliului său nemăsurat, din poezia proprie. Dar ideile sale sunt excelente. Mai întâi dăm cu titlu de curiozitate o definiție stupefiantă a poeziei: „[...] poezie se numeşte tot ce e poezie...”[65]. Formula ne aminteşte, în treacăt, de o alta, la fel de netă, pe care o uzitează comentatorul principal al operei macedonskiene, Adrian Marino: „scriitor e cel care scrie cărți”. Ceea ce spune în continuare poetul este extrem de actual: „În ceea ce priveşte versificațiunea, după cum poema trebuie să conțină inima toată, ea trebuie să conțină şi metrica toată, începând, în limba noastră, de la versul bisilabic şi mergând până la versul de optsprezece silabe, metrica trebuind să fie adaptată genului şi ideii”[66]. O asemenea spulberare a canoanelor care prevedeau restrângerea la metrul bisilabic, cel mult trisilabic şi la versul cel mult alexandrin (considerat, de regulă, a fi suma a două hexametre) nu s-a mai văzut. Opinia a fost reluată abia în unele studii contemporane, după aproape un secol, şi nici atunci cu atâta violență. Ideile lui Macedonski au fost continuate de către Bonifaciu Florescu, altă figură ciudată din cercul „Literatorului”. În această revistă el a publicat articole ca *Despre preciziune* sau *Despre inversiune*, continuând apoi să studieze versul românesc în paginile publicației „Duminica” (1890–1891), unde apar articole ca: *Sonetul, Despre sexstină, Dublul sonet, Despre amestecul ritmurilor* etc. De reținut din acest ultim articol este observația privind posibilitatea modificării ritmului în decursul unei singure producții poetice: „Este dar probat că în versificațiunea noastră, sub anumite condițiuni se pot face schimbări de ritm, nu numai în versuri consecutive, ci chiar în acelaşi vers”[67].

Iarăşi un pas înapoi a făcut, chiar dacă puțin mai devreme, G. I. Ionescu-Gion cu al său *Manual de poetică generală* (Bucureşti, 1888) în care, tot din rațiuni didactice, s-au mai emis o dată restricții de genul: „Condițiunea de căpetenie a versului în limba română este următoarea: în orice vers trebuie, este absolută necesitate ca accentul ritmic al versului să nu jignească întru nimic accentul tonic al cuvântului, ba, din contră, pe dânsul să se întemeieze”[68].

Evident, drept replică, virtuală, nicidecum declarată, un Oswald Neuschotz publică în 1890 în „foița” ziarului „Lupta” o lungă serie de articole cu titlul *Eminescu. Poetica română şi formele noi*, în care, de pildă, se emite pentru prima dată cu claritate ideea, pornindu-se chiar de la exemplul eminescian, că „regulele poetice se trag din cântecele populare”[69] şi că „poezia noastră, atât poporană, cât şi literară nu cunosc nici hemistiş, nici cezură în sensul strâns”[70]. În această idee O. Neuschotz realizează prima analiză tehnică a versului popular, în termeni

---

[65] Al. A. Macedonski, *Curs de analiză critică (III). Despre poemă*, în „Literatorul”, an. II, 1881, nr. 1, p. 543.

[66] *Ibidem*, p. 555.

[67] B. Florescu, *Despre amestecul ritmurilor*, în „Duminica”, an. I, 1891, nr. 16.

[68] G. I. Ionescu-Gion, *Manual de poetică română*, Bucureşti, Tipografia Carol Göbl, 1888, p. 21.

[69] O. Neuschotz, *Eminescu şi Lenau*, în „Lupta”, 1890, nr. 1022.

[70] *Ibidem*.

valabili şi astăzi şi de care înşine vom ţine cont, chiar dacă mai ales muzicologii nu vor să-i admită.

Gheorghe Panu publică în cursul anului 1896 un ciclu de articole în ziarul „Ziua”, în care emite opinii care n-au fost atinse decât peste mai bine de trei decenii şi mai târziu, de către mari comentatori (de la Matila Ghyka, la Alonso Amado şi la Henri Meschonnic), depăşind în curaj pe contemporanii săi E. Meumann, F. Saran sau Arno Holz (pe care-l şi citează). N-am fost niciodată tentaţi de protocronism, dar simpla succesiune a frazelor lui Panu te poate determina să nu neglijezi această teorie lansată, cu scandalul de rigoare, acum vreo două decenii de Edgar Papu. Dar să urmărim ceea ce îndrăznea, cu un secol în urmă, Gh. Panu, cunoscut mai bine ca memorialist, nu ca specialist în prozodie: „Versul îşi are originea în însăşi natura omului. Emoţia sufletească produce în mod natural limba ritmată a versului”. (Reamintim că Alonso Amado spunea abia la 1969 că „ritmul este de natură emoţională”.) „Oare versul va dura el cât omenirea? Oare felul de poezie în favoare la cei ce se dedau la versificaţie, fi-va şi în viitor tot ceea ce este astăzi? Nădăjduiesc că nu!”; „Poezia va exista cât va exista omenirea, cât creierul va cugeta şi inima (expresie populară) va simţi. Mă întrebam numai dacă poezia se va servi şi în viitor tot de vers, ca de cel mai potrivit instrument poetic şi dacă poezia, independent de versificaţie, va fi de natura şi de felul aceleia care ni se dă astăzi ca atare în cele mai multe cazuri. Încă o dată, nădăjduiesc că nu!”; „Versul mult timp a servit admirabil inspiraţiei poetice, astăzi el o omoară”.; „Poezia nu are nevoie de un calup social, de cuvinte măsurate şi rimate la capăt”.; „Versul este în întregul lui o formă superficială şi factice, cât despre rimă, nu numai că e artificială, dar, pe lângă că e monotonă, este şi ridiculă câteodată”.; „Versul în forma lui îngustă şi supusă la regule de ritm, rimă nu poate conţinea idei sau simţiri mai complexe”.; „Arta este eternă, iar nu convenţionalul din ea; nu încape îndoială că ceea ce a încântat mii de ani pe om, poate în viitor să nu-l mai delecteze”.; „Versul rămâne a îmbrăca sub forma lui numai mici sentimente gentile şi trecătoare, oarecare glume şi răutăţi ale spiritului, descripţii şi zugrăveli a naturei monotone”.; „Poezia este pe cale a se îndruma astăzi sub alte veştminte literare decât acele a vechii versificaţii”[71]. Nu credem că prin aceste premoniţii ale sale Gh. Panu ar fi vrut să ceară cu sentinţă dispariţia definitivă a versului, ci doar eliberarea lui de sub teroarea canoanelor incomode şi anacronice. Această sentinţă o va da doar patru ani mai târziu Ştefan Petică, după ce a constatat că versul antic întemeiat pe cantitate a dispărut: „Este prin urmare de prevăzut că şi versul modern bazat pe ritm, măsură şi rimă va avea aceeaşi soartă”[72].

Nu se stătea aşadar atât de rău, cât s-ar putea crede, în ceea ce priveşte capacitatea teoreticienilor (cel mai adesea, practicieni în primul rând) de a analiza corect starea poeziei româneşti de la acea vreme. Sfârşitul secolului al XIX-lea aduce chiar în atenţie un studiu care vizează deja comparatismul şi interdisciplinaritatea. Este vorba de volumul lui Ovid Densusianu intitulat *Aliteraţiunea în limbile romanice* (Iaşi, 1895). Studiul, comparatist prin titlu, îmbogăţit cu elemente de

[71] Gh. Panu, în „Ziua”, 1896, nr. 1, 13, 18, 22, 29.

[72] Ştefan Petică, *Transformarea liricei*, în „România jună”, an. II, 1900, nr. 195.

folclor şi lingvistică, familiare autorului, reprezintă o contribuţie însemnată la precizarea unor caracteristici ale creaţiei poetice româneşti. Oricum, toate aceste încercări de până acum, unele excesiv de didactice, de o savanterie vetustă, altele naive, unele „ştiinţifice” prin intuiţie, au avut darul de a deschide perspectivele unei gândiri demne de atenţie. În primul rând se remarcă eliberarea treptată de constrângerile unor reguli ce păreau imuabile. Apoi se resimte efectul eforturilor de a aduce preocuparea pentru versificaţie pe terenul clar al creaţiei româneşti, renunţându-se la influenţele din afară.

Secolul al XX-lea începe, fortuit, nicidecum determinat de delimitarea vreunor epoci, cu o observaţie de bun-simţ a lui Garabet Ibrăileanu: „Ritmul apoi nu e *formă* şi nu e indiferent faţă cu conţinutul. El e produs de sentiment. Când tonul psihic ajunge la un diapazon înalt, capătă ritm. [...] Şi cum e sentimentul, aşa e şi mişcarea ritmică a expresiei”[73]. Opinii importante semnează în primii ani ai secolului XX N. Vojen, D. Evolceanu, Pompiliu Eliade, care nu se pot detaşa însă de un anume amatorism. N. Vojen pomeneşte în treacăt de „arhitectura versului” şi pretinde „pluritmia” versurilor, iar P. Eliade cere ca versul românesc să fie românesc, şi nu francez sau german etc. Ovid Densusianu revine şi pledează pentru „versul liber”. Peisajul teoretic devine astfel tot mai divers, mai adecvat problemelor reale ale versului. O sinteză a părerilor emise în secolul care tocmai se încheiase realizează Theodor D. Sperantia în lucrarea sa din 1906, *Versificaţiunea română şi originea ei.* Autorul trece în revistă cam tot ce s-a spus înainte de el, începând cu Heliade-Rădulescu, stabilind eroarea fundamentală a echivalării versificaţiei noastre cu cea antică: „Versificaţiunea română e versificaţiunea latină; s-a zis demult şi, cum s-a zis, a rămas bun zis şi crezut. În liniştea acestei credinţe, mai toţi au căutat ori să explice versificaţiunea latină – lărgind calapodul latin ca să intre versurile române, ori boţind versurile române, ca să încapă în calapodul latin”[74]. Th. D. Sperantia admite că versificaţia română vine din cea latină, dar anume din latina vulgară, de unde se trage şi limba română. Partea de analiză a celor „trei lucruri principale” din versificaţia română este însă deficitară sub aspectul terminologiei şi al definiţiilor. Definiţiile în special sunt simpliste. De exemplu: „Ritmul este mersul sau ondulaţia versului”[75]; „Măsură se numeşte întinderea versului”[76]; „Rima este potrivirea silabelor care încheie măsura”[77]. Într-o recenzie la această carte, N. I. Apostolescu a observat precaritatea acestor formulări, precum şi parţialitatea unor demonstraţii[78].

De altfel, N. I. Apostolescu este, alături de Ovid Densusianu, cel mai avizat cercetător în acest domeniu în anii respectivi. Dar atâta vreme cât Densusianu s-a

[73] G. Ibrăileanu, *Curentul eminescian*, în „Noua revistă română”, vol. 3, 1901, nr. 36, p. 554-555.

[74] Th. D. Sperantia, *Versificaţiunea română şi originea ei*, Bucureşti, 1906, p. 3.

[75] *Ibidem*, p. 12.

[76] *Ibidem*, p. 14.

[77] *Ibidem*, p. 41.

[78] N. I. Apostolescu, recenzie la Th. D. Sperantia, *Versificaţiunea română şi originea ei*, în „Literatură şi artă română”, an. X, 1906, nr. 9.

ocupat ocazional de anumite elemente de versificaţie (în afară de cartea amintită, a mai scris doar câteva articole, precum *Versul liber şi dezvoltarea estetică a limbei literare*, în „Vieaţa nouă", 1908, nr. 13), celălalt s-a dedicat în totalitate problemelor de versificaţie. În cronica literară pe care o susţinea în revista lui N. Pătraşcu „Literatură şi artă română" şi în multe alte studii, făcea dese referiri mai cu seamă la versificaţia românească veche şi la teoreticienii ei. Un studiu intitulat iniţial *Versificaţia românească*, publicat în această revistă în 1906, nr. 12, lărgit şi tradus în franceză, a devenit cea mai serioasă lucrare de acest gen, lucrare care n-a mai fost depăşită până la cele ale lui C. Brăiloiu, L. Gáldi şi Vladimir Streinu, în anii '50–'60. *L'ancienne versification roumaine,* publicat la Paris în 1909, este un studiu susţinut de o bogată bibliografie de specialitate, precum şi de cunoştinţe din domeniile învecinate (fonetică, gramatică istorică etc.), fiind, practic, prima lucrare ştiinţifică de versificaţie românească. Ea a fost acuzată de prea mare aderare la opiniile cercetătorilor francezi şi de punere în relaţie de subordonare a versului român faţă de cel francez. Într-adevăr, autorul acordă credit total unor cercetători care n-au reuşit să depăşească un stadiu rudimentar de abordare a problemelor (Auguste Dorchain, Adolphe Tobler, Albert Cassagne, N. Guyau ş.a.), dar care au pledat sistematic pentru delimitarea versului modern de versul clasic greco-latin. În privinţa ritmului, autorul precizează destul de corect că nu se poate vorbi de ritm iambic sau trohaic, deoarece nu dispunem decât formal de iambi sau trohei, ci de ritm de *formă* iambică sau trohaică. O serie de cercetători de mai târziu vor prelua ideea conform căreia formaţiunea metrică specifică a versului românesc ar fi *piricul*, în succesiune bipodică, tripodică, tetrapodică ş.a.m.d., cu concluzia că „[...] versul român poate să fie studiat din punct de vedere ritmic (accentual), dar nu din punct de vedere prozodic sau metric"[79]. Definiţia pe care o dă ritmului este după A. Dorchain: „Senzaţia ritmului, adică a unei cadenţe agreabile în succesiunea cuvintelor, este cauzată de succesiunea regulată a timpilor tari şi a timpilor slabi, sau, dacă vă convine mai mult, a silabelor lovite de accentul tonic şi silabelor neaccentuate sau atone"[80]. Afirmaţia rezistă şi a putut fi utilizată tocmai în scopul unei deschideri de metodă. Apostolescu constată şi el că rima are „puţină importanţă şi e aproape inutilă"[81].

Interesantă, mai ales ca studiu specializat, este cercetarea lui Alexandru Bogdan intitulată *Ritmica cântecelor de copii (contribuire la ritmica românească)*, un discurs ţinut în 1905 la Academia Română şi publicat în „Analele" acesteia. Sugerând preocuparea mai atentă asupra versului popular (consideră insuficiente încercările lui Xenopol), mişcându-se cu uşurinţă în mai multe domenii şi literaturi, autorul dă o definiţie a versului care merită a fi consemnată: „Versul este mişcare (stare sunt pauzele versurilor). Şi orice mişcare se întâmplă într-un timp oarecare. Versul ca mişcare se înfăţişează prin rostirea unei mase de sunete, a silabelor, cari

[79] N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 15.
[80] *Ibidem*, p. 6.
[81] *Ibidem*, p. 19.

urmează una după alta, ori întrerupte de pauze. Pentru rostirea acestui şir de silabe e necesară o durată de timp, astfel că fiecărei silabe i se vine o părticică din durata de timp trebuincioasă pentru rostirea unui vers întreg”[82]. Sunt utile, de asemenea, precizările sale privind alternanţa accentelor, diferenţierea lor ca putere etc.

Toate aceste opinii, precum şi cele emise sporadic şi de G. Ibrăileanu, Sextil Puşcariu, D. Caracostea, Anghel Demetriescu, Al. Velescu, veneau în întâmpinarea noii poezii române (dominată de simbolism la acel început de secol) şi aveau menirea de a justifica şi certifica ceea ce se realizase deja, adică structurarea poeziei pe alte principii, mult mai libere, mai constructive. Mai toţi comentatorii extind viaţa versului şi ritmul ei spre zona psihicului, a simţirii. Al. Velescu, de pildă, comentează astfel rolul versului liber: „Versul liber ne îngăduie să vedem cum iau naştere elementele poetice, cum se succed, se asociază, se recheamă, se îmbină împreună spre a ne reda o stare sufletească ce caracterizează nu numai un anumit fel de a simţi şi cugeta, ci şi un *anumit moment* de simţire şi cugetare”[83].

De studiile românilor Pius Servien şi Matila C. Ghyka am amintit, dar ei aparţin mai cu seamă gândirii europene şi au influenţat cercetarea românească mult mai târziu.

În cercetările postbelice de pe teritoriul românesc, deschizător de drum este, deloc întâmplător, un francez stabilit de tânăr, din 1924, în România. Este vorba de profesorul clujean Henri Jacquier. Francez prin naştere şi studii, a asimilat ulterior limba română până la perfecţiune, fiind astfel posesor al simţirii în două arii ritmice, destul de diferite, chiar dacă au aceeaşi origine latină. A ţinut un curs de versificaţie şi prozodie la Facultatea de Filologie a Universităţii din Cluj, făcând, bineînţeles, referiri comparative la cele două tipuri de structuri poetice pe care le cunoştea la fel de bine. A publicat în periodice câteva studii de specialitate, care au rămas mai puţin cunoscute, datorită faptului că au fost adunate în volum abia în 1991 (*Babel, mit viu*, ediţie îngrijită de profesorul Mircea Muthu, la Editura Dacia). Deşi nu s-a putut dispensa de experienţa metricii, ideile lui conduceau de pe atunci la o diferenţiere calitativă esenţială între ritm şi metru. Astfel, într-un pertinent studiu apărut iniţial în 1953, în revista clujeană „Almanahul literar” (devenită „Steaua”), făcea o aluzie directă la incompatibilitatea creaţiei poetice cu metrica rigidă şi la implicaţia de suflet a ritmului: „Este evident că poetul nu zămisleşte versurile sale potrivind cuvintele silabă cu silabă, picior cu picior, după anumite tipare prestabilite în toate amănuntele ei, ci alege doar, înainte de a-şi aşterne vorbirea lui interioară pe hârtie, forma generală metrică şi strofică, pe care o simte mai în concordanţă cu ritmul sufletesc care-l frământă; şi chiar această alegere nu se desfăşoară într-o deplină lumină intelectuală, ci este mai curând rodul unei maturităţi îndelungate, din penumbra conştiinţei”[84]. Recunoaşte, în consecinţă,

---

[82] Alexandru Bogdan, *Ritmica cântecelor pentru copii (contribuire la ritmica românească)*, în „Analalele Academiei Române”, seria II, tomul XXVIII, 1905–1906, p. 4.

[83] Al. Velescu, *Versul liber şi psicologia literară*, în „Noua revistă română”, vol. XIV, 1913, nr. 7, p. 106.

[84] Henri Jaquier, *Babel, mit viu*. Ediţie îngrijită, prefaţă, antologie, note şi comentarii de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 151-152.

superioritatea valorică a ritmului: „Şi fiindcă picioarele, emistihurile, metrii, şirul versurilor şi strofele se reazemă în ultimă analiză pe ritm, ritmul poate fi privit ca legătura formală, totodată interioară şi exterioară, cea mai însemnată”[85]. Ceva mai târziu, în studiul *Consideraţii despre metrica şi ritmul versului*, publicat în limba franceză în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai”. Philologia (nr. 1, 1968), dar urmare a acestor convingeri mai vechi, Henri Jacquier dă o definiţie a ritmului extrem de largă, după ce stabileşte trei norme de bază ale acestuia (durata egală a picioarelor, accentul dominant, stabilitatea timpilor marcaţi şi nemarcaţi): „Ritmul e alternanţa periodică, în aceeaşi ordine de succesiune, a două sau mai multe fenomene, unul dintre ele impunându-se ca timp dominant. Această definiţie e valabilă, de asemenea, pentru toate fenomenele naturale sau ale vieţii omeneşti care se succed şi se repetă într-o anumită ordine, determinată de legi obiective. Conştiinţa noastră, reflectând această serie de fenomene, extrage – graţie regularităţii lor – configuraţiile şi desenele ritmice”[86]. Vom reţine în sensul căutat de noi: ideea aparteneţei ritmului la spaţiul sufletului, ideea importanţei accentului (timpului) dominant şi mai ales trimiterea la existenţa unor „configuraţii şi desene” ritmice. Interesant este şi faptul că, în cercetarea sa, autorul înglobează de fapt metrica în aria ritmului, desfiinţând-o practic.

Odată cu dezvoltarea folcloristicii, s-au iniţiat cercetări în teren, care au fost urmate de studii atente, dintre care se detaşează cele ale lui Béla Bartók şi Constantin Brăiloiu. Apărute mai târziu în ediţie românească (abia în 1967), rezultatele celui din urmă aparţin în primul rând muzicologiei şi suferă, cum am mai spus, de un exclusivism explicabil. *Le vers populaire roumain chanté* face referire exclusivă la ritmica melodică, versul popular fiind în totalitate subordonat muzicii. Din acest motiv doar unele dintre observaţiile lui pot fi utilizate în teoria generală a versificaţiei româneşti. Exactă este, de pildă, clasificarea versurilor cântate în numai două tipuri metrice, tripodia şi tetrapodia pirică: „Celor două secţiuni metrice le corespund două scheme metrice (care le determină sau care le prevăd), încât structurile lor sunt practic interşanjabile”[87]. C. Brăiloiu mai explică, în folosul cercetării noastre, inexistenţa strofelor în versul popular românesc şi fixează rolul rimei în această situaţie: „Succesiunea versurilor nu suferă nici o constrângere care să vizeze vreo orânduire simetrică oarecare. În schimb, rimele unesc un număr, în principiu arbitrar, de versuri în serii asimetrice, în care se inserează la întâmplare versuri albe”[88].

Deceniul al 7-lea poate fi considerat începutul studiilor de nivel european în materie de versificaţie românească. Sub influenţa studiilor structuraliste, versificaţia a revenit în atenţia specialiştilor şi chiar şi a unui public, e drept, restrâns, încercând să pună ordine în fenomenul poetic din ce în ce mai dizolvant. Poetului Mihu Dragomir i-a revenit rolul de a reintroduce în circuitul criticii de

[85] *Ibidem*, p. 153.
[86] *Ibidem*, p. 197.
[87] C. Brăiloiu, *Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 21.
[88] *Ibidem*, p. 79.

poezie noțiunile de versificație. El a susținut în cursul anilor 1961 şi 1962, în revista „Luceafărul", un *Mic dicționar poetic*, pornind chiar de la întrebarea: „Există oare o poetică, o sumă de reguli poetice?"[89]. Răspunsul este în măsură să confirme ceea ce au spus la vremea lor un Valéry sau Claudel: „În afara unui minimum de reguli prozodice, rezumându-se de fapt la numărătoarea de silabe, se pare că fiecare poet posedă propria lui artă poetică, elaborată din momentul când talentul devine atent asupra lui însuşi şi netransmisibilă decât prin epigonism"[90]. Valoarea este pusă, firesc, înaintea tehnicii: „Uneori, poezia rezistă oricărei analize şi totuşi rămâne neconvingătoare, alteori are defecte vizibile şi totuşi cucereşte publicul"[91]. Şi aşa ceva s-a mai spus, chiar de către unii teoreticieni, nu doar de către poeți. Încercând să fie mai exact, Mihu Dragomir dă chiar o definiție a ritmului, pe care o reținem tocmai pentru vagul ei (structura poetului confruntându-se, natural, cu cea a teoreticianului de ocazie): „Ritmul însă există ca atare, în poezie, şi, în afară de aşezarea simetrică şi periodică a silabelor, consacrată de experiențe poetice milenare, Poezia, pentru a-şi face auzit cântecul, trebuie să-şi găsească acele cadențe proprii unei anume imagini, să trezească rezonanțe care o individualizează. Aparenta lipsă de ritm, numită cu un termen cam prețios *ritm interior*, se bazează pe cunoaşterea sau intuirea multilaterală a factorului ritm şi, din acest punct de vedere, o poezie în afara ritmului este de neconceput"[92]. Câteva luni mai târziu, poetul va reveni asupra „prețiosului" termen de *ritm interior*, ajungând la o concluzie aproape metaforică: „Opunând-o unui altfel de ritm, pe care ar trebui să-l numim (deşi nimeni n-o face) *exterior*, reiese că *ritmul interior* înseamnă chiar absența ritmului sau, în orice caz, ceva vag, nedefinibil, un fel de duh impalpabil al ritmului"[93]. Intuitiv, fără a se fi referit la studiile care erau în curs de desfăşurare în spațiul european, Mihu Dragomir se înscrie acesteia.

Primul tratat ştiințific de versificație românească este o *Introducere în istoria versului românesc* a maghiarului, bun cunoscător de limbă română, Ladislau Gáldi, apărută în 1971. Acest tratat a fost însă precedat de o altă lucrare a aceluiaşi autor, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, apărută la Budapesta, în 1964. Cele două opere au aceeaşi structură, ocupându-se la început de poezia populară, de renaşterea românească, apoi de epoca luminilor, de romantism şi de clasicism şi în final de poezia contemporană. Asupra acestor lucrări ne-am exprimat la data apariției lor[94], referindu-ne atât la calitățile, cât şi la scăderile lor. Analiza lui Gáldi este comparatistă şi prioritar cantitativă, deşi face de la bun început o remarcă de ordin calitativ: „În pofida universalității formelor fundamentale ale versificației europene şi a particularităților comune limbilor romanice, nu trebuie să se piardă din vedere că există ceva *esențialmente românesc* în factura versului scris în limba

[89] Mihu Dragomir, *Mic dicționar poetic*, în „Luceafărul", an. IV, 1961, nr. 14.
[90] *Ibidem*.
[91] *Ibidem*.
[92] *Ibidem*, nr. 15.
[93] Idem, în „Luceafărul", an. V, 1962, nr. 11.
[94] Cf. Valentin Taşcu, în „Utunk", 1972, nr. 25; idem, în „Tribuna", 1972, nr. 46.

acestei ramuri a romanităţii orientale"[95]. Multe dintre analizele sale sunt utile, altele sunt simpliste sau eronate (mai ales în ceea ce priveşte inversarea influenţelor dintre folclorul român şi cel maghiar), dar nu poate fi contestat interesul autorului pentru valoarea versului românesc dintotdeauna.

Vladimir Streinu a surprins critica vremii cu opera sa *Versificaţia modernă,* publicată în 1966. Este o lucrare de valoare, dar care rămâne în aria istoricităţii şi a analizei la obiect, cu prea rare incursiuni în teorie şi fără a se conecta la informaţia de specialitate care era, la acea dată, destul de bogată.

Deşi apare în 1972, volumul lui Eugeniu Sperantia intitulat *Iniţiere în poetică* este o scriere mai veche, care nu-şi depăşeşte titlul şi intenţia didactică.

Despre ritm se exprimă din când în când unii critici sau teoreticieni ai poeziei. Straniu este că tocmai aceştia aderă mai sigur la propunerile venite din lumea preocupată de tema versificaţiei. Ion Biberi preia o idee a lui Paul Verrier: „Nici o activitate a materiei nu se poate sustrage principiului ritmic (d'Udine); ritmul, sub toate formele, izvorăşte fără nici o îndoială dintr-un principiu iniţial, unic şi universal"[96]. Edgar Papu intră şi el în seria celor care trec ritmul în seria fenomenelor supranaturale, atunci când vorbeşte de „o vrajă a poeziei", derivată din ritmuri şi cadenţe[97]. Liviu Rusu este chiar mai insistent şi mai liber în afirmaţii, definind astfel ritmul: „Dinamismul despre care am vorbit se înfăţişează în opera de artă sub formă de *ritm*. Ritmul nu este altceva decât o mişcare ordonată. El este forma în care a fost canalizată revărsarea haotică a interiorităţii. Departe însă ca aceasta să însemneze o uniformizare a mişcării interioare. Dimpotrivă, mişcarea ritmică se caracterizează printr-o pronunţată varietate. Important este faptul că această varietate este supusă unei norme. În orice ritm alternează anumite perioade: unele mai accentuate şi altele mai puţin accentuate, care se succedă într-o ordine bine stabilită. Ca urmare, ritmul este acela care imprimă aspectul fundamental al oricărei opere de artă: unitatea în varietate"[98]. Prima ediţie a acestei *Estetici a poeziei lirice* a apărut în 1937. Ignorată mult timp, din diverse motive, unele extraliterare, ideile ei au rămas izolate, deşi, din tot ceea ce cunoaştem până la 1969, definiţia lui Liviu Rusu ne apare drept cea mai largă, mai cuprinzătoare, mai inspirată şi destul de originală.

O carte paradoxală este *Versificaţia românească* a lui Mihai Bordeianu. I se recunoaşte autorului meritul de a deschide, în 1974 (data apariţiei acestei teze de doctorat), seria mult aşteptatelor tratate de versificaţie românească. Paradoxul cercetării sale vine din faptul că, pornind la drum cu ideea spulberării oricăror constrângeri de măsurare a versului, eliberându-l, aşadar, definitiv de obsesia picioarelor metrice, aderând limpede la idei de genul celor emise de Pius Servien

---

95 László Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1964, p. 7-8.

96 Ion Biberi, *Poezia, mod de existenţă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 27.

97 Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 23.

98 Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediţia a III-a, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 187.

sau Robert de Souza, se revine surprinzător, în analiză, la complicata nomenclatură antică. Definiția (teoretică) pe care o dă este bună: „Impresia estetică de *ritm* (în vers) se naşte din succesiunea sau revenirea simetrică (cu un caracter sensibil de periodicitate, dat de silabele accentuate), dar toate accentele (de intensitate, durată, timbru) concură la realizarea ritmului. Ritmul este prin urmare o rezultantă a tuturor variațiilor masei sonore a cuvintelor, cu diferențele audibile de înălțime, de intensitate, de timbru, de durată (relativă) şi de viteză (tempou). Ritm însă nu înseamnă numai accente, care, este drept, reglează efortul articulatoriu, el este şi în funcție de ideea poetică expusă, de simetria cuvintelor şi a frazelor (a grupurilor de cuvinte, armonios orânduite). Foarte des, la noi, ritmul a fost înțeles ca repetiție periodică *egală*. Nimic mai eronat. Ritmul nu se naşte din egalități şi uniformitate, ci din diferențe, din aranjare variabilă a spațiului şi a timpului ale căror distanțe mai mult sau mai puțin echivalente şi apropiate depind de emoția noastră, neavând *egalitate* temporală, numerică sau intensivă”[99]. Aruncând pur şi simplu în aer ideea de ritm ca formă măsurabilă şi chiar definibilă (fapt modern), autorul se lansează în practică apelând nu doar la unitățile metrice admise (iamb, troheu, dactil), ci la cele mai sofisticate picioare greco-latine, complicându-şi peste măsură cercetarea şi creând o suficientă confuzie (care a şi fost amendată la vreme). Cartea sa este însă a unui specialist, cel dintâi după Ladislau Gáldi, având toate datele, informația şi metoda de lucru, chiar dacă nu depăşeşte perimetrul strict al domeniului.

Petru Ursache aplică teoria versului la folclor în cartea sa *Poetică folclorică* (Junimea, Iaşi, 1976). Aderăm de la început la maniera sa de lucru, deoarece autorul reuşeşte să impună o regulă clară, chiar dacă relativ convențională, într-un domeniu în care nu se credea că se va putea preciza ceva, anume cum trebuie citit folclorul, mai ales cel cântat. Aşa cum vom proceda la rându-ne, Petru Ursache admite forma ultimă, tipărită şi despărțită de melodie ca materie de lucru: „Noi vom prefera noțiunea de *text literarizat*, prin care înțelegem un proces evolutiv şi nu un fapt static, eventual sincronic, cum ar sugera termenul *literatură*. *Procesul* are o mare întindere în timp şi este extrem de complex, implicând alunecări de funcție şi desincretizarea formelor poetice. În felul acesta conceptul de text capătă în poetica folclorică pe care o propunem o semnificație mult mai adâncă. Literarizarea este un fapt care se produce şi nu trebuie confundat cu ceea ce numim *literatură*, deoarece în ultimul caz procesul s-a încheiat”[100]. Cercetătorul rezolvă astfel dilema în care s-au zbătut folcloriştii şi muzicologii, care n-au ştiut niciodată cu exactitate cum s-au pronunțat şi cum s-au accentuat poeziile populare, aspectul lor depinzând de loc, de timp şi de calitatea interpretului. De aceea, schemele metrice propuse de Brăiloiu sau Gáldi pentru unele produse folclorice nu puteau exprima o realitate definitivă. În materie de ritm, Ursache preia o afirmație veche a lui Nicolae Iorga, din care se înțelege că „înainte de toate se nasc ritmurile”[101].

[99] Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 52.
[100] Petru Ursache, *Poetică folclorică*, Iaşi, Editura Junimea, 1976, p. 14.
[101] *Ibidem*, p. 31.

Venind dinspre lingvistică, profesorul timişorean G. I. Tohăneanu va beneficia, desigur, de sprijinul conceptelor respective, aşa cum s-a întâmplat cu structuraliştii sau formaliştii ruşi, baza de discuţie asupra versificaţiei fiindu-i mai solidă, verificată. Tocmai de aceea credem că opiniile sale sunt cele mai operante din câte s-au emis la noi. În cartea sa *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică şi versificaţie*, apărută în 1976, analizează cu atenţie raportul dintre troheu sau iamb şi piric, stabilind că ultimul substituie adesea, şi anume în spiritul limbii, cele două picioare metrice considerate ca bază a versului românesc. Pornind de la ipoteza că ignorarea substituirilor duce la determinarea unui aşa-numit *ritm dominant oarecum artificial*, luarea în calcul a acestora modifică esenţial şi în limitele firescului valoarea ritmului: „Odată admise existenţa şi frecvenţa substituirilor în ritmul iambic şi trohaic, se conturează o problemă nouă, care – pe cât ştiu – nu a reţinut, până acum, atenţia cercetătorilor. Analizând, din punctul de vedere expus anterior, o serie de opere poetice, am ajuns, treptat, la convingerea că alternanţa sau chiar opoziţia dintre versurile cu şi cele fără substituiri, precum şi apariţia relativ regulată, eventual simetric, a acestora din urmă, de-a lungul mai multor versuri ori strofe, creează posibilitatea identificării unui al doilea ritm – foarte discret, adesea latent, dar cu atât mai sugestiv – pentru care voi folosi termenul de «ritm secund»”[102]. Cercetătorul va insista asupra teoriei sale şi o va mai aplica şi în analiza sa la poezia *Pe aceeaşi ulicioară...* de Mihai Eminescu. Şi în acest studiu G. I. Tohăneanu neagă orice intenţie de citire „metronomică”, deci în spiritul teoriei picioarelor metrice, care „ar ultragia ideea de Poezie, silnicind fonetica sintactică a limbii române, care, cum se ştie, are o atât de mare însemnătate în rostirea *curată* a versurilor”[103]. Chiar dacă nu se exprimă în acest sens, deducem că observaţiile sale s-ar putea extinde asupra teoriei accentelor în poezie. Accentele ar putea fi reduse la cele necesare, eliminându-se cele forţate din preajma accentelor muzicale obligatorii, de pildă, element extrem de util pentru cercetarea noastră.

Tot din perspectivă lingvistică este tratată *Versificaţia românească* (Facla, Timişoara, 1980) de I. Funeriu. Faptul că cercetătorul avea deja la îndemână o serie de tratate şi studii la care se putea raporta, beneficiind deci de un domeniu de sprijin, ridică substanţial valoarea studiului. Autorul declară limpede că a plecat în primul rând de la text şi nu de la informaţia teoretică, stabilind astfel că este exclusă acceptarea „dogmelor şi prejudecăţilor ce s-au instaurat în versificaţia noastră”. Astfel, pornind şi de la realitatea limbii, I. Funeriu decide exact: „[...] pierzînd cantitatea – ca element fonologic – limba română creează un alt tip de ritm, profund deosebit, bazat pe accentul de intensitate, iar nu pe cantitatea silabică”[104]. El admite teoria „substituirilor ritmice” elaborată de G. I. Tohăneanu, dar admite şi abaterile de la ritm, considerând că versul, atunci când se abate de la

---

[102] G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică şi versificaţie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 225-242.

[103] G. I. Tohăneanu, *Mihai Eminescu: **Pe aceeaşi ulicioară...***, în „Limbă şi literatură”, vol. IV, 1979, p. 379-390.

[104] I. Funeriu, *Versificaţia românească. Perspectivă lingvistică*, Timişoara, Editura Facla, 1980, p. 8-9 şi 15.

regula limbii, se „autocorectează" imediat, pe baza unui fenomen de „redresare ritmică"[105]. El mai apelează ca sprijin metodic, pe lângă lingvistică, la statistică.

Este clar că introducerea treptată a cercetărilor de versificaţie şi de la noi în aria complexă a interdisciplinarităţii le dă acestora o altă forţă de analiză şi de sinteză. Am semnalat deja influenţa matematicilor superioare, a numerologiei şi a lingvisticii matematice asupra studiului poeticii, a ritmurilor în special. Profesorul Mircea Borcilă de la Universitatea din Cluj şi profesorul american Richard McLain au introdus în circuitul ştiinţei literaturii româneşti, al poeticii, rezultatele gramaticilor generative sau ilocuţionare, venind astfel spre poetică dinspre un alt fel de gramatică, anume una dezvoltată într-un spaţiu mult mai larg decât acela al gramaticii tradiţionale. Tot în antologia lor, *Poetica americană. Orientări actuale,* apărută în 1981 (Cluj-Napoca, Editura Dacia), este abordată şi sociopoetica, evident o poetică de nuanţă sociologică. Studiile traduse aici, aparţinând unor savanţi îndrăzneţi, neinhibaţi de tradiţii crezute fixe, cum ar fi S. R. Levin, M. J. Reddy, R. Ohmann, Stanley Fish, Elizabeth W. Bruss ş.a., deschid perspective nelimitate de abordare a problemelor poeticii şi versificaţiei[106], care au fost fructificate deja de unii cercetători ca Rodica Zafiu, Mariana Neţ sau Mihai Dinu.

Ultimul dintre aceştia, Mihai Dinu, a dat, pe baza studiilor încrucişate din direcţia matematicii, a lingvisticii, a psihologiei, cea mai recentă şi cea mai bogată teorie asupra versului românesc, *Ritm şi rimă în poezia românească* (Cartea Românească, Bucureşti, 1986). Studiul său atinge nivelul european al cercetărilor, ţinând cont şi de realizările de peste ocean. Baza sa de lucru este, evident, limba vorbită şi sitemul ei de accentuare. În acest sens el îşi fundamentează analizele metrice pe accentele foarte puternice, pe care le şi notează diferit de celelalte (//), ca şi Pius Servien. Astfel se întâmplă ca, în rostirea poeziei, cuvinte secundare să devină foarte importante pentru fixarea accentelor forte: „Cui datorăm această schimbare de roluri? Răspunsul nu poate fi decât unul: exclusiv presiunii exercitate asupra textului de planul ritmic supratextual"[107]. Mihai Dinu exclude şi el ideea de metru, de picior metric în versificaţia română, preferând să caute şi să afle ceea ce numeşte „matricea ritmică". Mai toate aceste căutări nu sunt profund originale, unele se pot regăsi chiar în paginile de mai sus (autorul ignoră, de pildă, exhaustivul studiu despre ritm al lui Henri Meschonnic), dar ele au meritul de a se adapta la nevoile înţelegerii versului românesc. Mihai Dinu oferă totodată, prin cartea sa, un îndreptar pentru comentatorii actului poetic sau creator în sine. De altfel, se pot observa în critica literară curentă destule apeluri la concluziile oferite de studiile de versificaţie.

Pentru cercetarea noastră, parcurgera opiniilor diverse ne-a format convingerea că aproape tot ceea ce s-a obţinut la nivel teoretic, mai cu seamă derogările de la regulile versificaţiei clasice, au fost întreţinute şi sugerate din

[105] *Ibidem*, p. 36.

[106] Cf. *Poetica americană. Orientări actuale. Studii critice*. Antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

[107] Mihai Dinu, *Ritm şi rimă în versificaţia românească*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986, p. 25.

umbră de realitatea creației folclorice, care, ne dăm seama, nici nu s-a raportat vreodată la canoanele antice, organizându-şi ritmul propriu pe terenul exclusiv al limbii române.

Îmbogățirea şi alinierea teoriilor româneşti la nivelul competitiv universal a dat posibilitatea unor cercetători de a construi dicționare şi antologii pe tema versificației, în mare ilustrate chiar prin acestea. Apare astfel un *Dicționar de terminologie literară*, sub coordonarea lui Emil Boldan (Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1970). Gh. Ghiță şi C. Fierăscu publică un util *Dicționar de terminologie poetică* (Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1974). Un alt *Dicționar de termeni literari* este coordonat de Al. Săndulescu (Bucureşti, Editura Academiei, 1976). Irina Petraş semnează în stil de „mic dicționar-antologie" volumele *Figuri de stil* (Cluj-Napoca, Editura Demiurg, 1992) şi *Genuri şi specii literare* (Cluj-Napoca, Editura Demiurg, 1993), dar mai ales un voluminos „dicționar-antologie" cu titlul *Teoria literaturii. Curente literare, figuri de stil, genuri şi specii literare, metrică şi prozodie* (Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996), în care opiniile culese din literatura română de specialitate rezistă alături de cele din literatura universală. Autoarea însăşi îşi expune propriile comentarii şi concluzii, deosebit de folositoare.

Nu considerăm lipsit de utilitate acest îndelung excurs printre meandrele ritmului. Din fragmente disparate, venite din mai toate literaturile şi spațiile spirituale (cu ecouri clare în spațiul românesc), se încheagă un teritoriu vast, în care fie că ritmul atacă orice îi iese în cale, pretinzându-se ca fundament pentru toate, fie că este agresat din toate direcțiile şi domeniile. Evident, datorită acestei duble diversificări şi disipări, o definiție a ritmului devine imposibilă sau, în orice caz, ar fi extrem de stufoasă şi s-ar transforma într-un anacolut perpetuu. Ce este ritmul este, aşadar, mai greu de precizat. Ce anume reprezintă el pentru univers şi mai ales pentru universul uman, fie şi limitându-ne la origini, se poate încerca. Ritmul este un tot, în care se conține tot. El nu se fragmentează, nu se manifestă parțial, ci plenar. Ieşit din sfera materiei moarte, unde rigurozitatea lui este chiar cea care dă nemişcarea, prin mişcare spre materia vie, el transformă simetriile încremenite (în rocă) în asimetrii productive şi reproductive. Omul, el însuşi rezultat al ritmului, l-a preluat din natură şi l-a condus, la început inconştient, spre o formă de expresie, inițial rudimentară, de tip sonor (imitativ în fapt şi motivat de dans – această primă formă de comunicare, de limbaj), şi apoi, prin relaționări succesive şi progresive, constant progresive, prin combinări mai întâi aleatorii, mai apoi conştientizate, spre o formă de exprimare. Poate că ritmul a creat chiar cuvântul („La început a fost cuvântul" – cum începe ambiguu *Vechiul Testament*), simultan, prin revelație şi relevație. Iar de aici până la arte n-a mai fost decât un pas. Cuvântul decisiv în acest sens aparține, evident, tot unui mare poet; Rimbaud, într-o scrisoare din 15 mai 1871, către Paul Demeny, spunea simplu ceea ce un secol întreg teoria s-a chinuit să demonstreze: „Poezia nu va mai ritma acțiunea; ea *va fi înainte*"[108].

[108] Apud Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Bucureşti, Editura Univers, 1988, p. 121.

THE THEORY OF RHYTHMS IN ART AND POETRY

The paper, based on a comprehensive research of older and newer sources, analyses the evolution of the concept of rhythm, both historically and ideologically. The aim of this detailed investigation is to establish another hierarchy of the rhythm values in the poetical creation. The suggestive power of rhythms – considered mainly from an anthropological perspective – is selected. The evolution of the concept is established initially and generally within the territory of universal aesthetics (from the ambient Aristotel and Aristoxenes of Tarent to the contemporary Alonso Amado, and especially Henri Meschonnic and then within the field of Romanian aesthetic thought (from Miron Costin to Mihai Dinu). The idea followed is that which might justify the interpretation of poetry, especially the poem, as a being in which rhythm is the circulatory and nervous systems. By adding new nuances the author succeeds to demonstrate that rhythms are essential and ancestral, both for the being itself ad for the poem which is considered a being. His interesting that scholars get close to this conclusion, but they hesitate to express it firmly as it seem to be a utopia, whereas an exceptionally gifted poet like Rimbaud expresses himself clearly: "Poetry will not copy action: it will be ahead it".

Universitatea „Constantin Brâncuşi"
Târgu-Jiu, Bd. Republicii, 1